

Cuerpos inmersos y biotopía en las obras plásticas de Carmela García y Tania Candiani: Del espacio utópico del paraíso perdido al cuerpo utópico del ecotono acuático

Pascale Peyraga
Université de Pau et des pays de l'Adour, Francia
pascale.peyraga@univ-pau.fr

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5977>



Resumen

Basándose en las creaciones de dos artistas multimedia que abandonan los espacios terrestres para desarrollar una poética del cuerpo femenino sumido en paisajes acuáticos, este artículo analiza el paradigma de la inmersión y su capacidad para cuestionar nuestra manera de habitar el mundo. Recurre a la teoría de los espacios de Michel Foucault y al concepto de Cuerpo sin Órgano de Gilles Deleuze para considerar las experiencias estéticas de la fotógrafa Carmela García (*Paraíso*, 2000) y de la videoartista Tania Candiani (*Tidal Choreography*, 2023) en creaciones que definiremos como “biotopías:” a medio camino entre el “biotopo” y la “utopía,” a la vez entorno de vida y proyección ideal imaginaria, estas microutopías apelan a la fuerza productiva del arte (Marcuse) para plasmar una “nueva sensibilidad” tendida entre la estética y la práctica política. Pero si bien ambas artistas parten de la realidad para elevar la perspectiva humana más allá del antropocentrismo y llevar hacia utopías ecológicas en las que incumbe a las mujeres reconciliarse con la naturaleza en nombre de todos, sus creaciones invitan a un doble descentramiento y al tránsito del “lugar utópico” a “un cuerpo utópico” en un espacio heterotópico. Mientras el espacio utópico de la fotógrafa García es un lugar desprovisto de hombres, propicio a la construcción de un ideal feminista, la zona intermareal del ecotono filmada por Candiani exige una transformación más radical: sujeto y entorno se interpenetran activamente; humanos, animales, plantas y minerales conviven en el estuario multisensorial del río Shannon, percibido según un régimen háptico y sinestésico. A partir de ahí, la inmersión de los cuerpos femeninos en el espacio acuático en movimiento, la conexión de superficies liminales sujetas a borrado aseguran la proclamación ética y poética de una amplia coreografía basada en la disolución de los cuerpos y su fértil reordenación.

Palabras clave: (Eco)poética de la inmersión, ecotono intermareal, biotopía, hidrofeminismo, Cuerpo sin Órgano.

Abstract

Based on the creations of two multimedia artists who abandon terrestrial spaces to develop a poetics of the female body submersed in waterscapes, this article analyses the paradigm of immersion and its capacity to question our way of inhabiting the world. It draws on Michel Foucault's theory of spaces and Gilles Deleuze's concept of the Body without Organs, to explore the sensitive experiences of the photographer Carmela García (*Paradise*, 2000) and the video artist Tania Candiani (*Tidal Choreography*, 2023) in creations that can be described as “biotopias:” a cross between “biotope” and “utopia,” both an environment for living and an imaginary ideal projection. These micro-utopias appeal to the productive force of art (Marcuse) to imagine a “new sensibility” stretched between aesthetics and political practice. But while both artists start from reality to elevate the human perspective beyond anthropocentrism and lead towards ecological utopias in which women are entrusted with reconciling with nature on behalf everyone, their creations invite a double decentring and a shift from the “utopian place” to the “utopian body” in a heterotopian space. For while photographer García's utopian space is a place devoid of men, conducive to the construction of a feminist ideal, the intertidal zone of the

ecotone filmed by Candiani engages in a more radical transformation: subject and environment actively interpenetrate; humans, animals, plants and minerals coexist in the multi-sensorial estuary of the River Shannon, apprehended according to a haptic and synaesthetic regime. Thus, the immersion of the female bodies in a moving aquatic space, the linking of liminal surfaces subjected to erasure, ensure the ethical and poetic proclamation of a vast choreography based on the dissolution of bodies and their fruitful rearrangement.

Keywords: (Eco)poetics of immersion, intertidal ecotone, biotopia, hydrofeminism, Body without Organs.

Basándonos en las creaciones de artistas que abandonan los espacios terrestres para desarrollar una poética del cuerpo femenino sumido en paisajes acuáticos, proponemos analizar el paradigma artístico de la inmersión desde una doble perspectiva estética y política, en su capacidad para cuestionar nuestra relación sensible con el mundo y fomentar nuevos imaginarios ante la crisis social, cultural y ambiental contemporánea. Compararemos así el trabajo de dos artistas, Carmela García y Tania Candiani, ambas fotógrafas y videoartistas que han escenificado el cuerpo femenino en entornos acuáticos, con el objetivo de identificar algunos hitos sensibles o especialmente significativos—ya sean formales, estéticos o conceptuales—para una aproximación ecopoética.

La primera de estas artistas, Carmela García, es natural de Lanzarote, isla del archipiélago canario situado en medio del océano Atlántico y especialmente vulnerable a la contaminación costera (Canarias Ahora). La otra, Tania Candiani, artista interdisciplinar mexicana de renombre internacional (Artishock, Rinaldi), aprovechó una residencia artística en el pueblo costero de Glin, un pueblo de tradición celta en Irlanda, para escenificar, en su *Coreografía de mareas (Tidal Choreography, 2018)*, que se desarrolla en una zona intermareal muy significativa del estuario del Shannon, una nueva forma de estar en el mundo para el cuerpo femenino, directamente vinculada a un universo submarino en el que conviven armónicamente plantas y minerales, animales y, de forma accesoria, humanos.

Las dos artistas desarrollan una forma de relato iniciático—poético, simbólico y, en última instancia, político—en el que el elemento acuático posibilita que las mujeres representadas se desvinculen de la sociedad (terrestre y androantropocéntrica) para reconstruirse en una forma de autoengendramiento y renacer a sí mismas. En la medida en que en ambos experimentos intervienen cuerpos y espacios reales o ideales, nos pareció que podían contemplarse desde el prisma de la teoría de los espacios de Foucault, expuesta en su conferencia de 1967, “Espacios diferentes” (431-41), y difícilmente podemos prescindir de otra de sus conferencias pronunciada el año antes en France-Culture, *El cuerpo utópico* (7-18). Carmela García y Tania Candiani nos invitan en efecto a realizar un doble descentramiento, desde un “lugar utópico”, a medio camino entre el paraíso perdido y la utopía por venir, en el caso de Carmela García, a “un cuerpo utópico” en un espacio heterotópico, el de las marismas y el ecotono del estuario irlandés del Shannon, donde la experiencia

artística y sensorial llevada a cabo por Tania Candiani trastoca profundamente la relación entre el cuerpo femenino y el espacio natural.

El espacio utópico del paraíso perdido: *Paraíso* (2000) de Carmela García

Carmela García es una artista canaria nacida en 1964. A lo largo de su carrera no ha dejado de centrar su trabajo en el mundo femenino, apuntando a la necesidad de reconstruir el imaginario colectivo y revisar la narrativa de la historia desde una perspectiva de género (Abadía; “Carmela García;” Díaz-Guardiola; Gómez).¹

Al tiempo que recrea un mundo de mujeres del que a menudo están ausentes los hombres, un mundo que ella sustrae a la tradicional mirada masculina, lo ubica en un espacio vital las más de las veces urbano, arraigado en la vida cotidiana, y de ahí el especial interés de la serie *Paraíso* (2000) en la que enfocaremos nuestro estudio. Realizada al comienzo de su carrera como fotógrafa, esta serie propone en efecto una forma diferente de habitar el mundo, favoreciendo una relación entre mujeres y espacios acuáticos, irreales, que contrastan en este sentido con su obra posterior. Unos años más tarde, en una entrevista concedida en 2013, la propia artista volvió sobre el papel específico conferido a la naturaleza, como espacio ideal que podía acoger todas formas de proyecciones utópicas:

P. – Observamos una cercana relación con la naturaleza ¿por qué motivo?

C. – La naturaleza para mi [*sic*] representa el espacio ideal idealizado de la vida, el lugar perdido para siempre y al mismo tiempo siempre existente como el paraíso que un día poseímos y nos arrebataron.

Espacio a la vez utópico y heterotópico dónde reencontrar siempre la libertad y la belleza y en último término el amor en su sentido más puro.

La naturaleza es lo propio del ser humano que también es naturaleza. (Custodio et al)

Ilustrando esta afirmación de la artista, la serie *Paraíso* representa a mujeres en un espacio acuático que se presta rápidamente a una interpretación como espacio utópico, o incluso como “biotopía,”² neologismo bastante reciente utilizado para caracterizar poéticamente las respuestas estéticas a la urgencia de la situación planetaria, un espacio de vida utópico, y que antepondremos a la denominación “ecotopía,” término marcado culturalmente por la publicación de la novela norteamericana *Ecotopía* (1975) de Ernest Callenbach.

Por supuesto, el texto de referencia para la utopía es la *Utopía libris II* (1516) de Tomás Moro, donde Utopía se refiere a una isla imaginaria en la que se establece

¹ Carmela García obtuvo el Premio Nacional de Fotografía el 13 de octubre de 2025, que recompensaba tres décadas de producción artística en las que fusiona la fotografía con una reflexión crítica sobre los imaginarios sociales asentados.

² “Biotopías” es el título dado a la exposición comisariada por el equipo del PSJM en Las Palmas de Gran Canaria en octubre de 2018, que reunía obras de artistas implicados en temas medioambientales, entre ellas la primera fotografía de la serie *Paraíso* de Carmela García. Tomando su significado tanto de la palabra “biotopo” como de las utopías foucaultianas, la biotopía se sitúa a medio camino entre lo cotidiano y lo utópico, y hace referencia a espacios vitales excepcionales creados para despertar conciencias. A ello habría que añadir que, en biología y ecología, el término “biotopo” se refiere a una zona en la que las condiciones ambientales son uniformes y proporcionan un espacio vital a un conjunto de flora y fauna.

un gobierno que lo regula todo para la felicidad de todos. Esta definición hunde sus raíces en el étimo griego *tópos* (“lugar”), asociado ya sea con el prefijo *ou-* (“no”), literalmente el “no-lugar,” el lugar imaginario, o con el prefijo *eu-*, “bueno,” en cuyo caso sería el “buen lugar,” el lugar idílico. Pero esta primera definición isleña debe enriquecerse con la propuesta de Foucault de que las utopías “son los emplazamientos sin lugar real. Son los emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa” (*Obras esenciales* 434). Estos elementos, combinados con el motivo isleño, guiarán nuestra lectura del espacio natural representado en la obra de García, como un lugar donde se produce una doble inversión, tanto en relación con los códigos de la realidad como con las normas de lo imaginario.

Ahora bien, la serie *Paraíso*, creada en 2000,³ se compone de seis fotografías que llaman la atención no solo por su homogeneidad—la representación de figuras esencialmente femeninas en espacios naturales que enlazan agua y tierra en una atmósfera onírica o meditativa—, sino también por su secuencialidad y por los diferentes puntos de vista que las caracterizan (siempre distantes, cabe señalar). Se establece un primer juego de correspondencias entre las dos primeras fotos, las de la extensión acuática y del paraíso perdido, y las dos últimas, en las que una mujer situada en un peñasco tiende su cuerpo hacia el agua agitada, objeto del deseo. Estas dos secuencias periféricas, al principio y al final de la serie, enmarcan las dos fotografías de carácter más terrenal y vegetal que, aunque centrales, introducen la disonancia en la serie y constituyen su contrapunto.



Figura 1 – Carmela García, “Sin título,” *Serie Paraíso*, 2000. © Cortesía de Carmela García

³ Nos ha resultado difícil determinar con exactitud la genealogía de esta serie, que parece haber sufrido evoluciones entre 2003 y 2005, con la adición de nuevas fotografías y en función de los lugares de exposición. Nos limitaremos aquí a este primer corpus de seis fotos, por presentar, según nos parece, una coherencia semántica y estructural.

El sello distintivo del espacio irreal se aprecia de inmediato en la primera fotografía (Figura 1): una apacible extensión de agua invade el campo visual, solo interrumpida por la presencia de un islote—¿Utopía?—y por cinco figuras femeninas o adolescentes vestidas de forma etérea, de pie en las aguas poco profundas o sentadas en los islotes, y sin que aparezca cualquier línea de horizonte. Nada perturba este espacio de tranquilidad y de tiempo suspendido, que es además el espacio del mito o el tiempo de los orígenes. Es la metáfora de un paraíso perdido, sin conflicto ni jerarquía, dominado por la planitud de la superficie acuática, un espacio irreal en el que el islote plantea una relación de analogía con el espacio de la realidad y el del archipiélago canario.

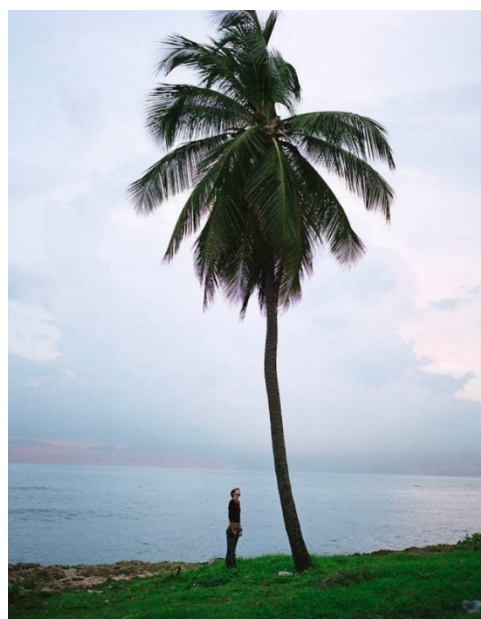


Figura 2 – Carmela García, “Sin título,” *Serie Paraíso*, 2000. © Cortesía de Carmela García

La segunda fotografía (Figura 2) prolonga la primera, acentuando ciertos aspectos y matizando otros. Representa una amplia extensión de agua en un plano general, solo interrumpido por la presencia de una mujer de espaldas, similar a las de la primera foto, agachada en la única roca que emerge en el centro de la superficie líquida. Sobre todo, se establece un sistema de oposición que faltaba en la primera fotografía, ya que la extensión de agua solo ocupa la mitad inferior de la imagen y, por encima de la línea de flotación, las estribaciones rocosas hacia las que mira la mujer dibujan una masa amenazante sobre el agua. La metáfora surge entonces en eco del Génesis, como sugiere la crítica de arte Agnès de Gouvion Saint Cyr al situar esta escena justo después del pecado original (182-201), lo que suscita un sentimiento de melancolía, porque si Adán y Eva pecaron, la tradición bíblica descarga la culpa en Eva, aquí exiliada de la tierra de los demás hombres, presente en la distancia, pero también refugiada en medio del agua. Espacio de exilio y protección, el agua es el no-lugar de los hombres, en donde la ausencia de hombres simboliza sobre todo la ausencia de un discurso patriarcal, como confirma el análisis de las demás fotos de la

serie. Así es más fácil aclarar el sentido de las dos últimas fotos de la serie: la ropa de la joven, totalmente contemporánea, señala el regreso a un espacio real y actual, un espacio cotidiano poblado, no obstante, por ensoñaciones y proyecciones mentales ya que la joven aparece como dormitando sobre la roca (quinta foto) o dirigiendo su cuerpo más allá del encuadre (sexta foto). Solo falta en la quinta foto la extensión de agua, el espacio utópico hacia el que tiende la sexta y última imagen, en la que la joven orienta su cuerpo hacia las inquietas olas del océano, que son igualmente las de la temporalidad futura.

Las dos imágenes centrales son, según se deduce, el contrapunto narrativo a la secuencia marginal del paraíso perdido y el tiempo mítico (primera secuencia), que solo encontrará su plenitud en el espacio portador de transformación (el del agua en movimiento que nos proyecta hacia una temporalidad futura). En cambio, el espacio terrestre, por muy natural que sea, lleva en sí las jerarquías de las ideologías patriarcales, las voluntades de las dominaciones plurales y las oposiciones de género.



Figuras 3 y 4 – Carmela García, “Sin título,” *Serie Paraíso*, 2000. © Cortesía de Carmela García

En estas dos fotos tomadas en espacios claramente terrestres, encontramos, por una parte, a una mujer caminando en medio de un bosque frondoso y entre los troncos de los árboles, donde se aprecia tanto la capacidad de integración de la mujer en la naturaleza como la penosidad de un avance que se hace visible por el camino ascendente y el contrapicado de la perspectiva (Figura 3). Por el contrario, la segunda foto representa en un primer plano, delante de un horizonte marítimo, un espacio llano cubierto de césped en el que se miden dos protagonistas, un hombre de perfil—o por lo menos una figura andrógina—y una palmera de gran tamaño (Figura 4). La foto está regida por la verticalidad del formato, y se construye en un cara a cara entre el ser humano y el tronco del árbol más grande que él y que, sin embargo, este parece desafiar. Entre la mujer que se mimetiza con el entorno vegetal y mantiene con él una relación compleja, y la silueta humana que desafía a la naturaleza, reduciéndola a una confrontación dual o binaria, se resumen los fundamentos de las narrativas ecofeministas, ya sea la analogía entre las mujeres y la naturaleza o su doble sometimiento por parte de los discursos patriarcales, visuales entre otras cosas.

De ahí, podemos decir que la biotopía o hidrotopía de García, que conecta aguas y cuerpos, ofrece una respuesta estética en la que la belleza y las extensiones líquidas se convierten en una propuesta para escapar de un binarismo reductor, teniendo como objetivo elevar la perspectiva humana más allá del androcentrismo. Este repliegue hacia el arte a través de la utopía aparece desde luego como la consecuencia de una revolución social imposible (Marcuse), ya que el mundo ficticio creado solo puede cambiar la situación existente en el ámbito de lo imaginario. En el caso de García, podemos sobre todo cuestionar la capacidad de su serie fotográfica para plasmar una nueva sensibilidad tendida entre la estética y la práctica política ya que la mirada de la fotógrafa no deja de ser una mirada intelectualizada, hecha de múltiples distancias y que no modifica sustancialmente las relaciones sensibles del ser humano con el entorno.

Además, si la extensión acuática está presente como un “paraíso perdido” o la búsqueda de un lugar deseado, tan pronto como coexiste con el elemento terrestre en las fotos, la línea de demarcación (tanto plástica como simbólica) es fuerte y no sugiere tanto que la frontera tierra/agua sea un lugar de paso como una línea de separación. No será así en su serie del año siguiente sobre las *Ofelias* ni, por supuesto, en la segunda obra que vamos a analizar ahora, la de la mexicana Tania Candiani en torno a las interconexiones suscitadas dentro del ecotono intermareal del río Shannon.

El cuerpo utópico en el espacio heterotópico del ecotono intermareal: *Tidal Choreography (Coreografía de mareas) (2023) de Tania Candiani*

Contexto y espacio de creación: el ecotono del Shannon

Tidal Choreography es una obra multimedia realizada en 2023 por la artista pluridisciplinar Tania Candiani,⁴ y resulta de una residencia suya en el pueblo costero de Glin, en la costa sur del estuario de Shannon en Irlanda, durante la cual observó el ritmo interconectado de los habitantes del pueblo y las mareas del río. Concretamente, pasó tiempo con los nadadores locales mientras se dirigían diariamente al agua durante la marea alta, de forma ritual, lo que motivó la experiencia artística de Candiani en una región donde las culturas celtas tradicionales siguen vivas. La *Coreografía de mareas* reúne, en un espacio muy real e identificable (a diferencia de los espacios utópicos de García), imágenes por encima y por debajo de la línea de flotación, con marea alta y marea baja, grabaciones de campo y melodías locales, palabras irlandesas, o más bien gaélicas, vinculadas al agua.

El espacio del estuario en movimiento, donde las mareas se encuentran de forma ininterrumpida, es ante todo un ecotono, un espacio fronterizo vivo, en constante movimiento y en el que se producen desplazamientos y transformaciones fructíferos. De hecho, el ecotono de la zona intermareal implica dos correlatos. Es, primero, un lugar de fricciones, sujeto a un movimiento permanente, y veremos que aquí Candiani utiliza los límites movedizos del ecotono con fines de desorientación. Y es asimismo un espacio vivo que alberga una variedad de génesis, en toda la polisemia del término:⁵ un espacio de creación, ya sea biológica, religiosa, mítica o artística, y, por tanto, un espacio de transformación.

⁴ *Tidal Choreography*: Video dos canales, sonido estéreo. 24 min 20 seg.

Por motivos de armonización, traduciremos al español el título del video, inicialmente dado en inglés por la artista, del mismo modo que los textos que aparecen en inglés como inserciones en la parte inferior de los dos videos. En nuestra opinión, la elección del inglés no es casual, ya que refleja la adaptación del artista al contexto de creación, como en el video *Lifeblood - Echoing Landscape* en el que Tania Candiani exploraba la relación entre el lugar de nacimiento de la ciudad de Houston y los cauces fluviales que discurren por su geografía. En la obra que nos interesa, el inglés también remite a la lengua dominante, a diferencia de la minoritaria lengua gaélica utilizada por Tania Candiani para metaforizar en su video el retorno a los orígenes y las fuentes culturales de Irlanda.

⁵ Referirse a la polisemia del término “génesis” puede resultar ligeramente ambiguo en español, debido a la variedad genérica (femenino cuando significa “origen o principio” y masculino cuando se refiere al título del Antiguo Testamento) que está ausente en francés, donde el término es femenino en todas sus acepciones.

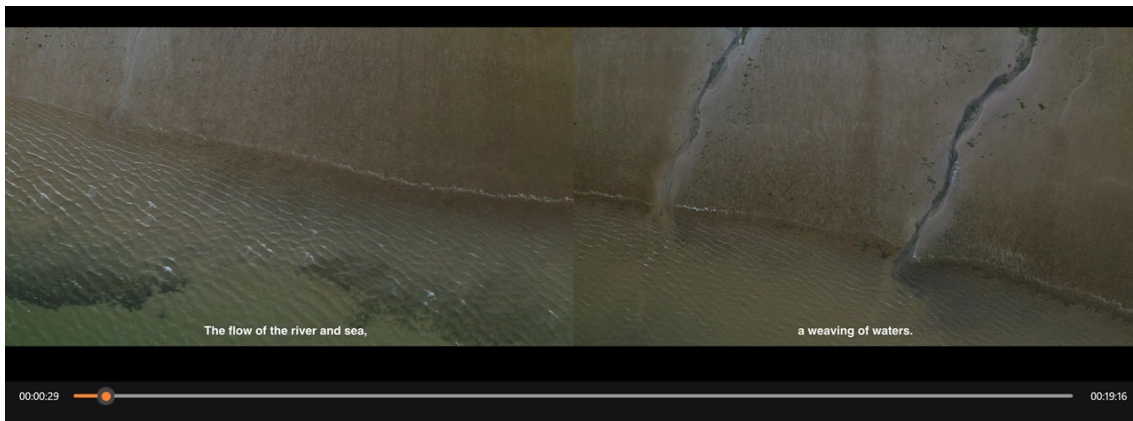


Figura 5 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 00:29. © Cortesía de Tania Candiani

Por eso, Candiani juega a lo largo de su montaje con la noción del límite, inherente al concepto de ecotono y al movimiento de las mareas, materializándolo con los dos canales del video (Figura 5) que unas pocas veces se esfuman para dar cabida a una imagen única. Y este juego se prolonga en las inserciones textuales, que alternan asimismo desde los espacios de los dos canales, semejando un diálogo por ambas partes de una línea que se hace y se deshace:

La deriva infinita de las algas./ Un umbral entre dos estados, (05:20)⁶
flujo y reflujo,/ la alternancia de dos mareas. (05:32)
Mareas agitadas./ Interminable. (05:39)
Ciclos interminables./ Inconmensurable. (05:46)

No obstante, el movimiento de las mareas dista mucho de limitarse a una dimensión espacial ya que se carga de una temporalidad específica, que se sustrae además a la linealidad propia del tiempo histórico para sumirnos al contrario en los espacios turbios de la creación y en el tiempo cíclico propio del mito (“Ciclos interminables / Inconmensurable.” [05:46]). Contrarresta por otra parte la línea recta que estructura el doble video y caracteriza la línea de flotación—visible en bastantes secuencias del principio—, mediante la coexistencia entre las “demarcaciones abruptas,” las líneas oblicuas y lo que aparece más bien como “cambios graduales.” La *Coreografía de mareas* nos lleva por lo tanto hacia la evocación hidrofeminista de Astrida Neimanis, que define los ecotonos como zonas liminales complejas y ambivalentes, como espacios de transición y de transformación:

Como zonas de transición entre dos ecosistemas adyacentes pero diferentes, los ecotonos aparecen *tanto como cambios graduales como demarcaciones abruptas*. Pero más que un simple marcador de separación o incluso de conexión (aunque ambas cosas son importantes), un ecotono es también *una zona de fecundidad, creatividad, transformación; de devenir, ensamblarse, multiplicarse; de divergencia, diferenciación, renuncia*. Algo ocurre. Estuarios, zonas de mareas, humedales: todos ellos son espacios liminales donde “dos sistemas complejos se encuentran, se abrazan, chocan y se transforman mutuamente.” (107, mi traducción)

⁶ Insertamos una barra diagonal para intentar reproducir el efecto visual de los textos en los dos videos contiguos que refuerzan la dicotomía visual de los dos canales.

En cuanto al ecotono del Shannon, se configura asimismo como un espacio específico, indefinible, o más bien cuyo significado no puede fijarse definitiva o inalterablemente, un espacio acuático marcado por las mareas que “van y vienen” (19:15), pero que tampoco es el “no-lugar” de la utopía. Es un lugar muy real, poroso, a la vez aislado y penetrable, y que resulta más cercano a las heterotopías foucaultianas (“Espacios diferentes” 435-40), en el sentido de que se constituye como un contra-lugar, un lugar privilegiado por ser propicio a los ritos de purificación y de iniciación, y que está vinculado a divisiones o superposiciones del tiempo. No por casualidad Candiani adopta una inscripción “en negativo” del estuario, privándole de cualquier asignación estable a un espacio terrestre o acuático: “Ni río ni océano / ni por tierra ni por mar” (00:15) / “El fluir del río y el mar, / una mezcla de aguas” (00:25) / “Zona intermareal” (00:40), como reza a modo introductorio el texto superpuesto (Figura 6). Paradójicamente—o al contrario muy lógicamente, por ser un espacio de transformaciones—, dicho espacio marginado da pie a la vida (“Un extraño paisaje lleno de vida” [00:55]) pero esta queda sometida, en el video de Candiani, a un proceso de desorientación o de desconstrucción previo a una nueva coreografía del estuario y de los componentes del mundo.



Figura 6 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 00:19. © Cortesía de Tania Candiani

Límites y desorientación: la confusión de los sentidos más allá de la separación

En *Coreografía de las mareas*, el ecotono intermareal viene definido, textual y visualmente, por los “márgenes liminales” (00:55) entre la tierra y el agua que se exageran no tanto para afirmar la separación (como en la obra de García) como para generar fragmentación, confusión y desorden, para deconstruir un orden dado y sustituirlo por un espacio de vida sin jerarquías, hecho de comunicación e intercambio. Así, los límites se resaltan y se marcan primero antes de ser enseguida puestos en tela de juicio. Y en este proceso entran en juego dispositivos estéticos muy diversos, de los cuales solo mencionaremos algunos.

Uno de ellos se basa en el paso de un único video (muy minoritario en el conjunto de la obra) a dos canales paralelos que fragmentan la mirada del espectador, poniendo de relieve la existencia de espacios contiguos pero no necesariamente

continuos, situándolos en paralelo o, por el contrario, en oposición cromática o semántica o que, cuando estos espacios son análogos, los disocian por la sola inversión de la dirección del travelling de las dos cámaras.

El trastorno de la identificación visual se debe también, en los primeros minutos, a una mirada teóricamente distanciada, con un punto de vista cenital aplicado a un plano general, el cual impide identificar con certeza las zonas de ruptura entre dos espacios dentro de cada cinta, que tan bien podrían delimitar dos planos ortonormales (una playa y un acantilado, por ejemplo) como una diferencia de materia o de textura en un mismo plano. Aunque lo miremos desde lejos, ya podemos comprobar que, como “no existe horizonte, ni fondo, ni perspectiva, ni límite, ni contorno o forma, ni centro” (Deleuze y Guattari 501), este espacio desestructurado, sin profundidad visual, da lugar a una relación “háptica” con el espacio (un término definido por Aloïs Riegl, y más tarde por Gilles Deleuze, como una sensación de inmersión [Deleuze 112]), que se manifiesta aún más claramente en las secuencias de primeros planos, caracterizadas por su dimensión sinestésica y multisensorial.

Por fin, la confusión surge también de la subversión de la línea de flotación bajo el efecto de la marea, que pasa de horizontal a oblicua (Figura 7), o de la confusión entre los espacios filmados en sección transversal por encima y por debajo del agua, en particular en la escena en la que aparece el pie desnudo de una mujer, que entra y sale del agua varias veces, hasta tal punto que el espectador ya no acierta a saber si se encuentra en la sección aérea o en la subacuática.



Figura 7 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 05:56. © Cortesía de Tania Candiani

Siguiendo una misma lógica de desorientación y trastrocamiento de las jerarquías, las propias escalas se subvierten, ya que Tania Candiani pasa sin solución de continuidad de los planos generales a los primeros planos, y combina repetidamente las dimensiones macro y micro, tanto a través de los movimientos de cámara como de los textos superpuestos, que participan de igual modo en el cuestionamiento de las jerarquías. Así pues, a la visión de algas en suspensión, rodadas en primerísimo plano, se les asocia verbigracia los comentarios que remiten tanto a un espacio infinito como a una temporalidad eterna.

Mareas sin descanso. / Incesantes. (05:39)

Ciclos interminables. / Inconmensurables. (05:46)

Un fenómeno macroscópico, / influenciado por el movimiento de los cuerpos celestes. (06:07).

No cabe duda de que estas alteraciones y desórdenes de jerarquía privilegian nuevas modalidades de relación sensible con el mundo, tal y como algunos filósofos contemporáneos reclaman (Aït-Touati), lo que se da, en la *Coreografía de mareas*, con el establecimiento de un régimen háptico de la mirada (en oposición al régimen óptico) y de la escucha, el cual fomenta un modo de percepción visual y auditivo cercano al sentido del tacto, donde el ojo y el oído se vuelven sensibles a cualidades que generalmente se perciben a través de nuestro contacto táctil con el mundo. En efecto, si la mirada óptica propone un régimen de visión relativamente distante y jerárquico, que permite una clara distinción del objeto y, por lo tanto, cierta forma de dominio intelectual, la mirada háptica involucra nuestros sentidos táctiles, kinestésicos y propioceptivos. Ofrece entonces una forma de visión más carnal que, al no permitir siempre la identificación del objeto, fomenta otro modo de relación que tiene menos que ver con el dominio que con una relación sensual con el entorno (Walón par. 39). Ahora bien, el espectador-auditor de la obra de Candiani queda inmediatamente absorbido por la capacidad sinestésica de las imágenes y del sonido, que invitan al espectador a seguir una experiencia multisensorial. Esta descuello primero en los planos generales de los primeros minutos, que renuncian a su poder de representar el espacio de forma clara y están acompañados de textos sinestésicos, los cuales juegan con la etimología de las palabras para mezclar elementos visuales, sonoros y gustativos y sugerir la transformación e inversión constante dentro del ecotono. Así la “desembocadura,”⁷ que alude tanto al espacio visible del estuario como al órgano del gusto, la “boca,” por donde transitan alimentos sólidos y líquidos, el soplo del aire y el sonido de las palabras, se plasma como un crisol complejo de sentidos (Figura 8). Y la sinestesia textual, que conjuga sentidos auditivos, visuales y gustativos (“El sonido de la Ría. /La desembocadura del Shannon.” [02:16]) queda rápidamente reforzada por el sonido del video que recurre a un solo de violonchelo levemente desafinado y perturbador, duplicado, tan pronto como la cámara pasa por debajo de la superficie del agua, por los ruidos acuáticos que acompañan o dominan las cuerdas. Pero amén de la desorientación de los sentidos y el proceso de transformación general nutridos por la sinestesia, la experiencia táctil es probablemente la que mayor sentido confiere al video (“Una experiencia táctil. / La presión del agua sobre la piel.” [17:37]) ya que contribuye al desmantelamiento de los cuerpos, previamente a una gran reorganización dentro de una nueva coreografía del mundo.

⁷ “La desembocadura del río se convierte en un océano. / La desembocadura del océano que se convierte en río.” (01:52)



Figura 8 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 02:20. © Cortesía de Tania Candiani

Una efervescencia de vida hacia el mito de los orígenes y el rescate de la cultura gaélica

La valoración del modo de percepción táctil y, más ampliamente, háptico, impide el fenómeno de la contemplación que implica dominación (palpable verbigracia en la serie *Paraíso* de García), y subyace en la efervescencia de la vida en el ecotono, representada en el video por secuencias filmadas en primerísimos planos (Figura 9). Siendo una zona del ecotono hipersensorial, el espacio del estuario o de la marisma intermareal se despliega en efecto como un espacio vital que mucho tiene de espacio primitivo o lugar de génesis (aguas arriba de la vida humana): los primeros planos enfocan en los sedimentos moviéndose en el agua turbia de la creación, en el musgo que se forma en la superficie del agua, y el ruido de las burbujas sugiere que este ecosistema cobra vida, palpitando y respirando cual un corazón y un pulmón.

Un latido.
Un pulso.
Un suspiro. (05:56)



Figura 9 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 02:47. © Cortesía de Tania Candiani

Candiani proyecta las cualidades humanas en el espacio natural que se plasma sin embargo como un espacio-tiempo original, propicio para la génesis—y para pensar de nuevo *El Génesis*—, la creación y la transformación. En efecto, este retorno hacia al tiempo de la creación del mundo y de las cosas vivas tras el Caos va acompañado de

una suspensión simbólica del tiempo, una salida del tiempo cronológico traducida por el cese de los movimientos de cámara en esta heteropía del espacio intermareal, lo que confirman los comentarios textuales: “Espacio intermareal. / Una pausa en el tiempo mismo” (06:16). Candiani refuerza dicha vuelta al mito de los orígenes al rescatar las referencias a la cultura gaélica y apelando por una parte al mito fundacional de la diosa epónima del río Shannon—*Abhainn na Sionainne* en lengua celta—, que encarna la sabiduría y la aspiración a la plenitud vinculada al corazón salvaje de la vida. La cultura gaélica destaca asimismo en algunas palabras escritas en sobreimpresión, las únicas que están pronunciadas por una misteriosa voz en off femenina, en los planos que precisamente evocan el surgimiento de la vida en el estuario. Dichas palabras, que todas designan elementos naturales y están vinculadas, en su mayoría, al mundo acuático (como “marea,” “musgo,” “arroyo,” “estuario,” “ciclos,” “arrecifes,” “ruidos costeros”)⁸ no están integradas en estructuras sintácticas complejas, de modo que sugieren más bien la vuelta a un tiempo primigenio, sin sintaxis u organización lógica del mundo. Contribuyen por lo tanto a la deconstrucción de un universo articulado por las culturas dominantes, aquí vehiculadas por la lengua inglesa y de la cual divergen. Dicho proceso queda rematado, muy al final de la experiencia sensorial y regenerativa de las nadadoras, por el uso de música celta y de la tradicional flauta irlandesa, como marca de una reconexión saludable con una cultura y un modo de vida elegidos, que sintoniza más con el medio ambiente.

La desterritorialización de los cuerpos como preludeo a la experiencia simbiótica

Pero, ¿dónde está el ser humano en el universo acuático de Candiani y cómo se lo (re)presenta? Es importante señalar que no es “el primero,” que no prevalece en la *Coreografía de mareas*, y esta llegada postergada es la primera marca del descentramiento al que se somete al ser humano, habitualmente preeminente en las narraciones occidentales. Llega poco antes del séptimo minuto, no como protagonista de pleno derecho, sino como cuerpo fragmentado, pie incompleto, disociado del cuerpo orgánico, visualmente marginado ya que permanece en los primeros momentos en los bordes de la imagen fílmica como elemento de una narración de la que no es sujeto: “Una historia sumergida, / aparece de repente” (07:32) / “Corporal / Ecológica” (07:32), confirma la subordinación del cuerpo, su reducción adjetival (“corporal”) en una vasta historia de inmersión que lo incluye y lo excede (Figura 10). El acto de sumersión determina, por ende, un cuestionamiento ontológico, tal y como lo presenta Emanuele Coccia cuando define el estado de sumersión como el locus metafísico de una identidad más radical entre el ser y el hacer, al no poderse disociar la sumersión en un espacio fluido de una modificación de la realidad y de la forma del entorno circundante (Coccia 54). De hecho, el pie pasivo de la bañista que el espectador sigue con la mirada—como otras partes del cuerpo que se multiplican o

⁸ “*Rabharta*,” “*Cúr*,” “*Srúill*,” “*Inbhear*,” “*Sraith*,” “*Scairbh*,” “*Fuaimanna cois trá*” en el video.

distribuyen a ambos lados de las dos cintas de video—es como atravesado, sometido a la presión táctil del medio acuático y, por tanto, sujeto a transformación. Este es un ejemplo perfecto de las consecuencias de la inmersión, que Coccia describe en términos de “interpenetración recíproca entre sujeto y entorno, cuerpo y espacio, vida y medio,” añadiendo que “para que se produzca la inmersión, sujeto y entorno deben penetrarse mutuamente de forma activa,” algo que experimentamos, por ejemplo, cada vez que nadamos (Coccia 54, mi traducción). Así pues, aunque la narrativa de Tania Candiani es, en esencia, la del espacio vital del ecotono, también es la de la transformación del ser humano (de la mujer) a través de la relación de su cuerpo con el medio acuático. Un cuerpo que se deconstruye y se deja atravesar, el desarrollo de la fluidez en vez de la rigidez del marco, de los márgenes en lugar de la centralidad (aquí se perciben reflexiones ecofeministas recopiladas por Pascale d’Erm), con vistas a una nueva disposición en un gran todo sin jerarquía. Este cuerpo podría concebirse inicialmente como un “cuerpo utópico,” si recurrimos al concepto acuñado por Foucault (*El cuerpo utópico* 7-18), si bien un examen más detenido nos llevará a abandonar dicha noción a favor del Cuerpo sin Órgano (CsO) ideado por Deleuze y Guattari (155-71).



Figura 10 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 07:31. © Cortesía de Tania Candiani

Recordemos que Foucault concibió primero la relación cuerpo/espacio en su ensayo de 1966 sobre el cuerpo utópico, en el que presentaba los dos conceptos de “cuerpo” y “utopía” como irreconciliables a primera vista. Para Foucault, el cuerpo es, en efecto, un lugar absoluto, una “topía despiadada [...] el lugar irremediable al que estoy condenado” (7-8), y la primera de todas las utopías sería entonces el sueño de tener “un cuerpo sin cuerpo,” “la utopía de un cuerpo incorpóreo” (8). Sin embargo, prosigue argumentando que las utopías sobre el cuerpo se crean para liberarlo de la biología, que le permiten salir de sí mismo, y los “espacios diferentes”—sea utopías sea heterotopías—abren la posibilidad de borrar las limitaciones que conlleva la posesión de un cuerpo (Lozano Suárez y Alarcón Consuegra par. 4). Así el cuerpo, que parecía ser el baluarte más sólido y concreto de nuestro yo, resulta ser poroso e inestable, no tanto replegado sobre sí mismo, sino ante todo movimiento o energía: “Nada es menos cosa que él: corre, actúa, vive, desea, se deja atravesar sin resistencia

por todas mis intenciones” (*El cuerpo utópico* 12). Esta noción de “cuerpo utópico,” siempre dispuesto a escapar y cuya identidad es difícil de mantener, podría corresponder a la imagen del pie y los miembros de las nadadoras atravesados por el flujo acuático que tiende a desmembrar los organismos o transfigurarlos en nuevas configuraciones simbióticas en las que ningún organismo—humano o no humano, vegetal o mineral—prevalece sobre los demás. Salvo que el cuerpo utópico foucaultiano es un cuerpo que no se deja someter con facilidad, que se proyecta siempre más allá de sí mismo manifestando un poder “excedente,” una fuerza de insubordinación y ruptura (Sforzini 124-25) o, para decirlo de otra manera, un escenario de “des-sujeción y resistencia” (Benavides Franco) que contrarresta cualquier moldeamiento o reconfiguración del cuerpo desde fuera.

En dichas condiciones, es la noción de Cuerpo sin Órgano desarrollada por Deleuze y Guattari la que resulta más pertinente para aclarar el planteamiento de Tania Candiani. A imagen de los cuerpos fragmentados que rara vez se filman en su total corporeidad, flotando entre dos aguas, en medio de las algas, y dejándose llevar y atravesar por el flujo del río Shannon, el CsO se deshace de toda asignación de un yo a un “esto es mío” y, por lo tanto, a un “esto soy yo.” Liberándose de todo sentido de propiedad, el experimento del CsO le permite a Deleuze acabar con la imagen de un yo constituido y liberar la vida aprisionada que se esconde bajo territorializaciones, estratos organizados, promoviendo al contrario una desorganización del cuerpo orgánico regido por un centro unificado. La propuesta de un CsO, que abandona los límites de la identidad y la noción de sujeto en favor de un tejido relacional de flujos, intensidades y percepciones, se adecua particularmente al universo sensorial y a las relaciones horizontales puestas en escena por Tania Candiani entre los microorganismos que pueblan el espacio transicional del ecotono del Shannon:

Se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. [...] en tales condiciones que el cuerpo sin órganos ha sustituido al organismo, la experimentación ha sustituido a toda interpretación, de la que ya no tiene necesidad. Los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fibras, sus *continuums* y sus conjunciones de afectos, el viento, una segmentación fina, las micropercepciones han sustituido al mundo del sujeto. (Deleuze y Guattari 162-3; 166)

La función transformadora del ecotono heterotópico y la coreografía de mareas

Tanto Deleuze, a través de sus micropercepciones, sus fluidos y flujos de intensidad, como Candiani, mediante su experiencia artística, invitan a desarrollar una especie de existencialismo ecológico cuya especificidad reside en una ontología de los fluidos (Pelluchon 169), o más bien en una fenomenología de la vida marina y de la flotación (301), por la cual la inmersión disuelve los puntos de referencia habituales del sujeto que, al enfrentarse a lo infinitamente pequeño y a lo infinitamente grande, experimenta nuevas conexiones entre los humanos y los demás seres vivos, entre los seres vivos y el elemento acuático, para salir regenerado,

enriquecido por la experiencia del ecotono marino. Pues si la experiencia sensorial y estética en la que Candiani involucra tanto a las nadadoras del Shannon como a sus espectadores busca cuestionar la estabilidad de los contornos de la identidad personal, situándola en la encrucijada de múltiples conexiones, no es tanto para aniquilar definitivamente al sujeto como para recomponerlo continuamente y volver a situarlo dentro de un gran todo armonioso del que las bañistas no constituyen más que un eslabón ínfimo, en un mundo que mantiene un equilibrio respetuoso entre componentes de diversa naturaleza: “Humanos, animales, plantas, minerales, coexistiendo en el mundo submarino” (08:24).

Por eso, al finalizar el proceso múltiple de emborronamiento y deconstrucción ideado por Candiani, aunado con la meticulosa observación de una vida microscópica emergente, se realiza plenamente la función transformadora del ecotono heterotópico, que les permite a las mujeres de Glin renacer simbólicamente a sí mismas en medio de las demás. Una vez decodificada o desterritorializada la creación, se puede llevar a cabo una recodificación de los diferentes constituyentes del medio acuático, mediante la coreografía de mareas (literalmente, la escritura de la danza circular de las mareas) que se despliega al final del video con herramientas de tecnología digital (Figura 11). Allí las nadadoras, reducidas a unidades elementales o partículas, filmadas en un plano general caracterizado por una perspectiva cenital, se insertan en complejas organizaciones geométricas (una especie de mándalas, esos espacios rituales elaborados y codificados que evocan divinidades hindúes), incluidas en un nuevo orden u órgano del que no constituyen el centro y donde todos son iguales.



Figura 11 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 15:49. © Cortesía de Tania Candiani

El rito de iniciación (“Ceremonia del agua” [15:22]) puede entonces terminar y la nadadora sale del agua, serena y sonriente, para reunirse con sus compañeras de baño, regenerada por una experiencia de CsO en la zona heterotópica del ecotono, una experiencia vivida sola pero compartida por todos (Figura 12).

Si las nociones de ecotono (Neimanis) o de heterotopía (Foucault) son fundamentales en la búsqueda de una eco-poética marina, en el sentido de que permiten desplazamientos y posibilitan imaginar nuevas maneras de habitar la tierra y los

mares, hay un aspecto subyacente de la heterotopía, el del rito de paso, que resulta especialmente relevante en la obra de Candiani y sobre el cual quisiéramos volver.

Para ello, recurriremos a otra noción contigua, la de espacio liminal, que circula actualmente en las redes sociales y en los entornos cibernéticos, pero cuyo origen debe buscarse en teorías sociológicas y antropológicas más antiguas, y cuya definición por ALT236 resume en gran parte la experiencia estética de Candiani:

La “liminalidad” (o “liminaridad”) fue teorizada por primera vez por el etnólogo Arnold Van Gennep. En 1909, fue el primero en utilizar el término “rito de paso” para evocar estos rituales que marcan el cambio de estatus de un individuo dentro de un grupo social. Durante estos rituales, Van Gennep identificó tres fases distintas. En primer lugar, el rito preliminar o rito de separación, durante el cual el individuo es condenado al ostracismo de la sociedad. Luego viene el rito introductorio, apodado el rito de transición, donde el individuo está temporalmente fuera de la sociedad pero no ha obtenido su nuevo estatus. Por último, está el rito post-preliminar, conocido como reincorporación, en el que el individuo ha completado finalmente los pasos del ritual. De este modo, puede reintegrarse en el grupo, fortalecido por su nueva naturaleza. Por lo tanto, la palabra “liminatorio” (del latín *limen*, que podría traducirse como “umbral”) se utiliza en primer lugar para designar este momento intermedio entre dos estados, este tiempo suspendido de indecisión y vacilación en el que ya no sabemos realmente quiénes somos o dónde estamos. (ALT236 15, mi traducción)

En definitiva, la exploración artística del cuerpo femenino sumergido en paisajes acuáticos, tal como la llevan a cabo Carmela García y Tania Candiani, va mucho más allá del simple ejercicio estético o de la reivindicación identitaria. A través de la inmersión y explorando espacios liminares, estas artistas abren un espacio de reflexión crítica sobre la manera en que las sociedades contemporáneas conciben la relación con el cuerpo, la naturaleza y la utopía. Proponen asimismo nuevos imaginarios donde lo femenino, liberado de las restricciones de la mirada patriarcal y del antropocentrismo, se reinventa en un diálogo íntimo con el elemento acuático. De este modo, sus obras resuenan con los desafíos contemporáneos de la eco-poética y la crisis medioambiental: invitan a repensar nuestro lugar en el mundo, a imaginar otras formas de coexistencia y a rehabilitar el poder subversivo de la creación artística como factor de transformación social y política. Así, la inmersión del cuerpo femenino en el agua se convierte en el lugar de un posible renacimiento, pero también en el de un cuestionamiento fundamental sobre la posibilidad de “otro mundo,” a la vez soñado y necesario, frente a los callejones sin salida de nuestra modernidad — uniéndose así a las reflexiones del ecofeminismo sobre la necesidad de imaginar nuevas relaciones con lo vivo.

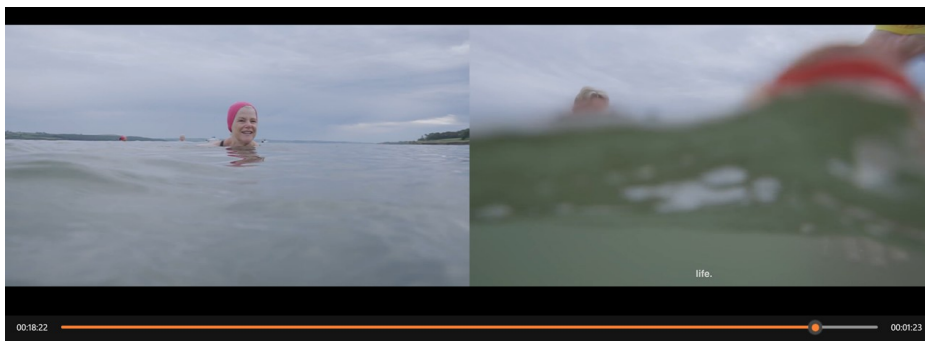


Figura 12 – Tania Candiani, *Tidal Choreography*, 2023, 18:22. © Cortesía de Tania Candiani

Artículo recibido 3 septiembre 2025

Versión final aceptada 10 marzo 2026

Referencias citadas

- Abadía, Mila. "Carmela García. La duda como arranque del proceso creativo." *Mujeres Mirando Mujeres*, 4 de abril de 2017. <https://mujeresmirandomujeres.com/carmela-garcia-mila-abadia/>.
- Aït-Touati, Frédérique, et al. *Le cri de Gaïa: penser la terre avec Bruno Latour*. Les Empêcheurs de penser en rond-Éditions la Découverte, 2021.
- ALT236. *Liminal: les nouveaux espaces de l'angoisse*. Hoëbeke, 2023.
- Artishock. "México en la bienal de Venecia | Tania Candiani y Luis Felipe Ortega: Possessing Nature." *Artishock Revista*, 5 de mayo de 2015.
- Benavides Franco, Tulio Alexander. "El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial." *Co-herencia*, vol. 16, no. 30, 2019, pp. 247-271. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.16.30.10>.
- Callenbach, Ernest. *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*. Bantam Books, 1977.
- Canarias Ahora. "Una muestra cultural para concienciar de los problemas medioambientales." *ElDiario.es*, 17 de octubre de 2018. https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/muestra-cultural-concienciar-problemas-medioambientales_1_1887959.html.
- Candiani, Tania. *Tidal Choreography*. 2023. <https://taniacandiani.com/work/tidal-choreography/>.
- Candiani, Tania, et al. *Tania Candiani. Como el trazo su sonido*. MUAC-UNAM, 2022.
- "Carmela García." *RTVE.es*, dirigido por Metrópolis et al., 11 de mayo de 2010. <https://www.rtve.es/television/20100511/carmela-garcia/330885.shtml>.
- Coccia, Emanuele. *La vie des plantes: une métaphysique du mélange*. Éditions Payot et Rivages, 2016.
- Custodio, Jennifer, et al. "Instantáneamente: Entrevista a la fotógrafa Carmela García." *Instantáneamente*, sábado, 13 de diciembre de 2013. <https://estudioinstantanea.blogspot.com/2013/12/entrevista-la-fotografa-carmela-garcia.html>.
- d'Erm, Pascale. *Soeurs en écologie: des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*. Éditions La Mer Salée, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Éd. de la Différence, 1981.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, traducido por José Vázquez Pérez. Pre-Textos, 1988.
- Díaz-Guardiola, Javier. "Carmela García: 'Faltan mujeres coleccionistas'." *Siete de Un Golpe*, 23 de febrero de 2021, <https://sietedeungolpe.es/carmela-garcia-autoras-de-utopias-sala-canal-madrid/>.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Traducido por Víctor Goldstein, Nueva Visión, 2010.

- . "Espacios diferentes." *Obras esenciales*, editado y traducido por Miguel Morey et al., Paidós, 2013, pp. 431-41.
- García, Carmela. *Paraíso*, 2000. <https://www.carmelagarcia.com/>.
- . *Autoras de utopía: = Utopian authoresses*, editado por Margarita Aizpuru, La Fábrica, 2020.
- Gómez, Cristina. "Así es el ecofeminismo de Carmela, la artista canaria que crea con fotos un mundo ideal para mujeres." *El Español*, 17 de febrero de 2021. https://www.elespanol.com/mujer/actualidad/20210217/ecofeminismo-carmela-artista-canaria-fotos-mundo-mujeres/559444932_0.html.
- Gouvion Saint Cyr, Agnès de. "*Carmela García o el sueño del Paraíso perdido*." *Espacio Uno III, cat. exp.* Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 182-201.
- Lozano Suárez, Luz María, y Sara Alarcón Consuegra. "Les utopies et les hétérotopies: la pensée spatiale de Michel Foucault vis-à-vis de l'expérimentation du corps." *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, no. 18, septiembre de 2022. <https://doi.org/10.4000/artelogie.11113>.
- Marcuse, Herbert. *La dimensión estética: para una crítica de la estética marxista*. Éditions du Seuil, 1977.
- Neimanis, Astrida. "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water." *Undutiful daughters: new directions in feminist thought and practice*, editado por Henriette Gunkel et al., 1st ed, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 96-115.
- Pelluchon, Corine. *L'être et la mer: pour un existentialisme écologique*. PUF/Humensis, 2024.
- Riegl, Alois. *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, editado por Österreichisches Archäologisches Institut, Staatsdr, 1901.
- Rinaldi, Ray Mark. "The Artist Tania Candiani Accepts the 'Invitation to Listen Closely'." *The New York Times*, 25 de abril de 2024.
- Sforzini, Arianna. "Les batailles des corps." *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 119-54.
- Walton, Sophie. "Le toucher dans le cinéma français des sensations." *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, no. 10, julio de 2013. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.530>.